

# Teraźniejszość manifestów. Strategie i obszary działania

Artykuł recenzowany / Peer-reviewed article  
<http://doi.org/10.61269/YWZS2842>

## Anachroniczny gatunek w kapitalizmie pragnień

Pytanie o aktualność manifestów (przede wszystkim artystycznych) stawiano powszechnie w ciągu ostatniej dekady głównie w związku z projektem Juliana Rosefeldta – najpierw jako autora wielokanałowej instalacji, a kolejno jako reżysera filmu *Manifesto* (2015). Prezentowany szerokiej publiczności międzynarodowej obraz niemieckiego artysty i reżysera nie bez przyczyny prowokował namysł właśnie nad aktualnością czy „siłą” manifestów; pomyślany jest bowiem jako próba rekontekstualizacji XX-wiecznych<sup>1</sup> wypowiedzi artystycznych i przechwycenia ich znaczeń poprzez zmianę podmiotu mówiącego: w większości męskie „ja” lub „my” zastępuje głos kobiety. W recepcji dzieła podkreślano istotność zmian kontekstu jako środek sondowania aktualności manifestów; sposób na przetestowanie, jak mogłyby brzmieć poza właściwym im światem sztuki (Kasia). Swoisty ruch „strącania zokołu” kanonicznych już wypowiedzi traktowany był jako gest ratunkowy – strategia przywracania utopijnego, rewolucyjnego wymiaru gatunkowi dziś już anachronicznemu. Symptomatyczne jest zresztą, że to właśnie anachronizm manifestu stał się *locus communis* komentarzy o filmie Rosefeldta, w których wybrzmiewało założenie historyczności tej formy wypowiedzi, kojarzącej się przede wszystkim z awangardowymi i neoawangardowymi ruchami minionego wieku.

Z jednej strony ów symptom powraca dziś regularnie także w wypowiedziach samych autorów i autorek manifestów artystycznych, przekonanych o wyjątkowości własnego manifestotwórstwa w polu bieżącej produkcji artystycznej<sup>2</sup>. Z drugiej jednak strony nietrudno dostrzec, że sam manifest swoją popularność odnotowuje dziś poza sfer-

1 Wyjątkiem są fragmenty *Manifestu komunistycznego*.

2 O unikalności manifestu w kontekście teatralnym wspominał współtwórca programu teatralnego NTGent, Steve Heene, w rozmowie z Piotrem Gruszczyńskim. Rozmówcy za punkt wyjścia przyjęli fakt, że dziś (tj. w roku 2021) manifesty nie zdarzają się często, co czyni każdorazowo

raż sztuki – w „kapitalizmie pragnień”, gdzie stał się poręcznym chwytem sprzedażowym służącym rozbudzeniu zapotrzebowania na towary, mocniej od reklamy akcentującym indywidualny rys konsumpcji. W efekcie – jak przekonuje Antoni Michnik – „coraz trudniej jest odróżnić manifest od reklamy”, a na kurs pisania manifestów zapisać się można tak, jak zapisuje się na kurs „kreatywnego pisania” (Michnik)<sup>3</sup>.

Co zatem wynika z tego przesunięcia? Czy prowadzi ono wyłącznie do nostalgicznego przepisywania awangardowego kanonu manifestów lub każdorazowego indywidualizowania pisanego manifestu poprzez przywołanie jego anachronizmu? A może, co jeszcze w 2014 roku proponował Krzysztof Wodiczko, manifest powinien nie tyle wzywać do działania, ile raczej stwierdzać stan rzeczy, a zatem – manifestować nie przyszłość, lecz teraźniejszość? (3)<sup>4</sup>. I w końcu – co w dobie zawłaszczenia gatunku przez strategie marketingowe znaczą, wcale nie tak nieliczne, próby korzystania z językowej mocy manifestu? W dalszej części artykułu chciałabym przyjrzeć się aktualnym sposobom konceptualizowania zarówno tradycji, teraźniejszości, jak i przyszłości manifestu, przywołując te spośród jego właściwości, które dziś szczególnie wpływają na atrakcyjność tej formy wypowiedzi i wpisanych w nią emancypacyjnych sposobów mówienia o świecie.

### Falowanie manifestów

We wstępie do książki *The Manifesto Handbook. 95 Theses on an Incendiary Form* (2019) Julian Hanna przywołuje genezę manifestu (politycznego) jako formy autorytarnego dyskursu, historycznie zarezerwowanego dla władców roszczeniowych do decydowania o sprawach ogółu. W XIX wieku forma ta przechodziła subwersywną resygnifikację poprzez sprzężenie z rozwojem francuskiego społeczeństwa obywatelskiego i wykorzystanie dla celów poszerzenia sfery publicznej o nowe definicje obywatelstwa i tożsamości. Pisanie manifestu politycznego, jak zgodnie przekonują badacze gatunku<sup>5</sup>, wiąże się odtąd z „uczestnictwem w historii walki z dominującymi siłami” i „łączeniem własnego głosu z niezliczonymi głosami z przeszłych konfliktów rewolucyjnych” (Yanoshevsky 268). W tym sensie manifest traktowany jest przez badaczy i badaczki jako historyczne

---

taką wypowiedź wyjątkową. Co symptomatyczne (i istotne dla mnie w dalszej części artykułu), manifest pojawił się w reakcji na kryzys instytucjonalny (Heene).

3 Choć sam Michnik nie wskazuje konkretnego przykładu reklamowego, podsuwa go np. Julian Hanna w swojej książce poświęconej manifestom, w której przywołuje formuły używane przez markę Goop, która w opisie swojej działalności posługuje się m.in. hasłami: „Wierzmy...” czy też zapewnieniami: „Wiemy, kim jesteśmy; nasze słowa i czyny są zbieżne” (Hanna 248).

4 We wstępie do *Manifestu teraźniejszości*, wprowadzającego pojęcie „awangardy transformatywnej”, Wodiczko łączy anachronizm gatunku z przekonaniem o śmierci awangardy. Łącząc manifest z formacją awangardową, sam artysta sięga po gatunek, by – na przekór jego aktywistycznej tradycji i przyszłościowej orientacji – potraktować go jako formułę przewrotnego przypomnienia o trwałej obecności awangardowych tendencji w teraźniejszości, które wydobyć ma właśnie sama diagnoza sformułowana w manifestie. Za wskazanie tekstu Wodiczki dziękuję osobie recenzującej mój artykuł.

5 Sposoby konceptualizowania manifestu w badaniach genologicznych omawia syntetycznie Galia Yanoshevsky, szczegółowo odwołując się do najważniejszych, najbardziej wpływowych ujęć manifestu formułowanych na gruncie literaturoznawstwa europejskiego i amerykańskiego (257–286).

narzędzie interwencji w przestrzeń publiczną poprzez grupy aspirujące do działania w jej tkankach, niszczące dotychczasowe struktury i gloryfikujące nowe instytucje. To więc, inaczej mówiąc, repertuar aktów mowy wyraźnie zwróconych przeciwko hegemonii dominującej kultury. I mimo wskazywanych różnic między manifestem politycznym a artystycznym (np. pragmatyzm vs. utopia)<sup>6</sup> oba rodzaje traktowane są jako nieodłącznie związane ze sferą publiczną i wprowadzające do niej różnorakie zakłócenia komunikacyjne. To właśnie publiczny charakter manifestu pozwala potraktować go jako specyficzną sytuację komunikacyjną warunkowaną etymologią samego słowa – łacińskiego *manifesto* (ujawniać, objawiać, obwieszczać, oznajmiać).

Za wzorcowy dla gatunku manifestu politycznego badacze traktują *Manifest komunistyczny*, z kolei za inicjalny dla literackiego wariantu podawany bywa *Akt założycielski i manifest futuryzmu* Filippo Tommaso Marinettiego, oba natomiast traktowane są jako wypowiedzi charakterystyczne dla nowoczesności, anonsujące charakterystyczne dla tej formacji przeobrażenia estetyczne, społeczne i kulturalne (Puchner). To wypowiedzi odpowiadające, zdaniem Martina Puchnera, za dwie tradycje: performatywności i teatralności manifestu, wyznaczające nie tyle opozycje między politycznym a artystycznym wariantem, ile raczej potencjalne kombinacje właściwości kumulujących się w manifestcie jako tekście obliczonym na określone efekty odbioru. To właśnie *Manifest komunistyczny* i *Akt założycielski i manifest futuryzmu* są przez dzisiejszych badaczy wskazywane jako „podstawowe szablony” dla manifestów pisanych w XXI wieku (Hanna 222–223)<sup>7</sup>.

Zdaniem Przemysława Czaplińskiego, autora – jak dotąd jedynej na gruncie polskim – monografii gatunku, manifest to wypowiedź „pasożytnąca na społecznie ustabilizowanych formach porozumienia” (27), załamująca reguły komunikacji. W odróżnieniu jednak od manifestu politycznego, mającego wyraźnie określony cel, o manifestach artystycznych pisze się jako o celowości przedrzeźniających. Z jednej strony bowiem wykorzystują one język związany ze sprawczością i zmianą społeczną; z drugiej natomiast czynią go autotelicznym, pozbawionym skuteczności lub opartym na rozdźwięku między deklaracją a rzeczywistością społeczno-polityczną (“Poławianie gatunków” 266). W ujęciu Agnieszki Karpowicz awangardowe manifesty artystyczne przechwytywały język politycznej formy, zmieniając jej kontekst i sferę działania (“Manifest i sprawczość”).

6 O takim poziomie komunikacyjnego zróżnicowania pisze Martin Puchner, ujmując je w opozycję między performatywnością wypowiedzi politycznej a teatralnością awangardowych manifestów, deklamowanych w przestrzeniach kabaretów czy teatrów. Co jednak istotne, badacz wskazuje na współwystępowanie obu wymiarów we wszystkich manifestach: „Manifesty polityczne często rekompensują faktyczną bezsilność swojego stanowiska teatralną przesadą, a ich pewność siebie bywa udawana, nie zaś oparta na prawdziwym autorytecie. Jednocześnie nawet najbardziej teatralne manifesty awangardy osiągały pewne efekty performatywne i pozostawiły ślady w historii właśnie poprzez swoją wyrachowaną teatralność. Teatralność i performatywność opisują zatem dwie sprzeczne tendencje, które kształtowały wszystkie manifesty; dwa składniki, które w zależności od stopnia wpływu wytworzyły różne typy manifestów występujące w XX wieku” (5).

7 Hanna przywołuje m.in. przykład *New Futurist Manifesto*, przygotowanego przez The Free Art Collective w londyńskim Institute of Contemporary Arts. To wypowiedź otwarcie dialogująca z oryginałem, a przez to będąca jednocześnie przykładem aktualizacji futurystycznego manifestu i refleksją dotyczącą jego działania (223).

Z przechwyceniowej zasady manifestu, rozumianego nie tyle jako tekst, ile jako „praktyka językowa” czy „językowe działanie w rzeczywistości” (“Manifest i sprawczość”), wynika przekonanie o specyficznej kondycji podmiotu performującego manifest jako tego, kto, jak stwierdziła Olga Byrska: „ustawia się w pozycji mniejszościowej, peryferyjnej: nie poważa dominującego języka, który rości sobie pretensje do opisu świata, wierzy, że nie tyle jest on nieprecyzyjny, ile po prostu niewystarczający” (Byrska). Przechwycenie cudzego języka i opowieści bywało i bywa strategią mniejszościową (np. w wariantach feministycznych, postkolonialnych czy queerowych), pozwalało bowiem na wyartykułowanie tożsamości, podważając hegemonię narzuconego języka. Czy jednak w warunkach „nowego ducha kapitalizmu”, o którym pisali Luc Boltanski i Ève Chiapello, czyli kapitalistycznej rekuperacji dotykającej także postulatów autentyczności, przechwyceniowa skuteczność manifestów ma jakikolwiek rys krytyczny? A może i sam manifest, „gatunek definiujący modernizm” (Hanna 27)<sup>8</sup>, jest dziś już jedynie przedmiotem nostalgii, w najlepszym razie, jak czyni to Rosefeldt, twórczo przetwarzającej anachronizm ze świadomością zadomowienia manifestów w kulturze popularnej i przemyśle reklamowym?

Zdaniem badaczki i tłumaczki awangardowych manifestów, Mary Ann Caws, „moment manifestów” (*Manifesto Moment*) przypada na okolice 1910 roku (xxii). Od tego momentu, w ciągu dekady, wybucha modernistyczne szaleństwo wypowiedzi programowych, pojawiających się licznie przez kolejną dekadę. Druga fala gatunkowej świetności i popularności wzbiera pół wieku później – w latach 60., wraz z neoawangardowymi ruchami i wrzeniem społeczno-politycznym. O trzecim, najbliższym bieżącej chwili momencie pisze Hanna, za cezurę ustanawiając rok 2008. Oprócz okoliczności przełomów<sup>9</sup> technologicznych i cyfrowych oczywistym tłem tego czasu jest globalny kryzys ekonomiczny, co – zgodnie z charakterem samego manifestu (dla którego kryzys stanowi *raison d'être*) – potwierdza znaczenie gatunku jako formy reagowania na zmiany strukturalne i niepokoje społeczne. W poszukiwaniu argumentów na rzecz ustanowionej cezury Hanna odwołuje się wreszcie do wydarzenia artystycznego, które na gruncie europejskim miało nie tylko przypomnieć o bogatej, ale i anachronicznej tradycji gatunku, lecz przede wszystkim zaprojektować manifesty dla przyszłości. Mowa tu o dwudniowym „kongresie futurologicznym”, jak określił „Manifesto Marathon” w londyńskiej Serpentine Gallery kurator wydarzenia, Hans Ulrich Obrist (Obrist). Oprócz performerów i performerek indywidualnych manifestów (wśród których znaleźli się m.in. Ai Weiwei, Marina Abramović, Yoko Ono, Eric Hobsbawm, Rem Koolhaas) także twórcy wydarzenia przygotowali własne wystąpienie programowe (w charakterystycznej retoryce i kompozycji sześciu tez), którego jeden z fragmentów wydaje się szczególnie znaczący. Otóż po przywołaniu tradycji awangardowych i neoawangardowych manifestów autorzy zestawiają

8 Jeszcze szersze ujęcie, obejmujące cały XX w. jako „wiek manifestów”, zaproponował marksistowski historyk Eric Hobsbawm w swoim wystąpieniu na „Manifesto Marathon”, o którym piszę w dalszej części tekstu. Wystąpienie to stanowi rozdział książki Hobsbawma *Fractured Times: Culture and Society in the Twentieth Century* (2013).

9 Hanna wskazuje na pojawienie się podówczas iPhone'a i mediów społecznościowych, skutkujące przeobrażeniami w tworzeniu relacji i w praktykach lekturowych (27).

ją z bieżącym momentem: „czasem zatimizowanym”, w którym ruchy artystyczne są znacznie mniej zwarte w porównaniu do środowisk XX wieku. Najciekawsze w tym wystąpieniu jest jednak ukazanie konsekwencji tej obserwacji dla samych manifestów: „W tym momencie – głoszą autorzy – następuje ponowne nawiązanie do manifestu jako dokumentu o intencjach poetyckich i politycznych” (“Manifesto Pamphlet” 1). Rzecz jasna poetyka manifestu wyklucza możliwość rozwinięcia tej tezy, wydaje się jednak, że jej obecność w wystąpieniu domaga się uwagi.

„Intencje poetyckie i polityczne” programują zjednoczenie formuł, które w genealogicznych badaniach nad manifestem tradycyjnie lokowały się w osobnych typach wypowiedzi. Autoteliczność i artystyczna bezcelowość nie są już, jak zdaje się sugerować przywołana teza, wystarczającym środkiem oddziaływania wypowiedzi, która powinna teraz korzystać z politycznej tradycji gatunku, czyli nie tyle dekonstruować, ile utrzymywać pakt nadawczo-odbiorczy, „którego fundament stanowi wiara w odpowiedniość między intencjami autora, treścią tekstu i działaniem w rzeczywistości” (“Poławianie gatunków” 266). W artykule podsumowującym „Manifesto Marathon” Obrist przywołał wypowiedź innego uczestnika projektu, Zaka Kyesa, który przypominał o nierozzerwalnym związku drukowanych manifestów i ich radykalnych programów, wymagających jasności artykulacji (Obrist). Kyes diagnozował, że bez jasnych manifestów nie jest możliwe programowanie przyszłości w formułach innych aniżeli wyłącznie mgliste, niedookreślone utopie. Uczynił bowiem z manifestu narzędzie niezbędne do projektowania przyszłości.

Jeśli, zgodnie z proponowanymi przez Hannę cezurami, przyjąć, że to właśnie rok 2008 był punktem zwrotnym dla powrotu zainteresowania manifestem, to uzasadnienia badacza, zorientowanego przede wszystkim w polu zachodnioeuropejskich działań, warto uzupełnić o przykład polski. Opublikowany w 2007 roku na łamach „Krytyki Politycznej” tekst Artura Żmijewskiego, choć intencjonalnie manifestem nie był, wypowiedzią programową stał się w społecznym odbiorze<sup>10</sup>. Esej *Stosowane sztuki społeczne* nie tylko retorycznie korzysta z politycznej (nie wyłącznie artystycznej) orientacji wypowiedzi (czyli: jest zorientowany na działanie w określonym czasie i związany z okolicznościami, nie zaś zwrócony ku utopijnej i transhistorycznej czasowości). To bowiem wypowiedź związana z legitymizacją politycznego wymiaru sztuki, która traci estetyczną autonomię i świadomie decyduje się na polityczną instrumentalizację, by stać się narzędziem społecznej zmiany. Żmijewski, zgodnie z poetyką manifestu, nakreślił wyraźnie podział świata na przeszłość (dawna autonomia sztuki) i przyszłość, nadchodzącą pod znakiem skuteczności działań artystycznych. Wyrażona w manifestcie figura „skuteczności sztuki”, niejednokrotnie już analizowana i krytykowana<sup>11</sup>, świadczy o postulowanej przez Żmijewskiego koniecznej zmianie opcji: z estetycznej na polityczną.

W analogicznym polu umieścić można niewiele późniejszą publikację – *Zwrot polityczny* (2009) Igora Stokfiszewskiego – również pozbawioną gatunkowego tytułowania, napisaną jednak i odczytywaną jako manifest właśnie. Stawka obu przedsięwzięć

10 O czym po latach mówił sam Żmijewski, podkreślając, że w eseju dążył raczej do wyrażenia życzeń, a nie postulatów wobec sztuki (Żmijewski).

11 O recepcji wystąpienia Żmijewskiego pisał m.in. Jan Sowa (57–76).

była zbliżona, obaj autorzy bowiem proklamowali nową ideologię sztuki, opartą na obnażeniu fikcji autonomii estetycznej. I propagowali ją z myślą o możliwościach wypowiedzi artystycznych jako głosów rozbrzmiewających w sporach na temat realnego kształtu rzeczywistości. Formuła manifestu okazała się wówczas niezwykle przydatna do demystyfikacji iluzorycznej niezależności sfery kultury (literatury i sztuki) od polityki. Zgodnie z etymologicznym znaczeniem manifestu – „wyjawianie”, „objawianie”, „ujawnianie” – obie wypowiedzi aspirowały do ukazania prawdy o politycznej kondycji sztuki. Skala reakcji – tak natychmiastowych, jak i odroczonej w czasie polemik – które wywołały *Stosowane sztuki społeczne* i *Zwrot polityczny*, nie pozwala ich jednak potraktować jako komunikatów mniejszościowych, które – by ponownie przywołać formułę Byrskiej – nie podważają dominującego języka opisu świata. Przeciwnie, oba manifesty uznać wypada za działania hegemoniczne, w sensie nadanym pojęciu „hegemonii” przez Chantal Mouffe i Ernesta Laclaua. W teorii radykalnej demokracji hegemonia oznacza tymczasowe zespolenie pozycji podmiotowych, pozostających w antagonistycznym rozproszeniu. Wiązania hegemoniczne tworzyć może autor, który zajmuje pozycję siły (np. za sprawą współpracy z konkretnymi instytucjami<sup>12</sup>), roszcując sobie prawo do interwencji w sferę publiczną. A narzędziem tej interwencji są (w tym przypadku) dwa opublikowane manifesty, działające według tej samej zasady wiązania ze sobą skonfliktowanych jakości, i ich wyartykułowanie. Skuteczność sztuki (u Żmijewskiego) i polityczność (u Stokfiszewskiego) są hegemonicznymi wiązaniami w tym sensie, że budują relację pomiędzy sferami, które w dyskursie publicznym (zwłaszcza sztuki i krytyki potransformacyjnej) utrzymywano na przeciwległych biegunach.

Zbliżenie manifestu artystycznego i politycznego, które nastąpiło około 2008 roku, na gruncie polskim łączy się więc z uruchomieniem i nagłośnieniem dyskusji nad strategiami artystycznymi, które miałyby okazać się skuteczne w sferze politycznej perspektywie modernizacyjnej, czyli przyszłej pracy nad kształtem polityczno-społecznej wspólnoty. Środowisko „Krytyki Politycznej”, z którym związani byli obaj autorzy, dążyło bowiem wówczas do rozbudowania projektu przebudowy społecznej świadomości, między innymi poprzez ukazanie specyficznego, hegemonicznego wiązania: politycznej legitymizacji sztuki. Odwołanie się do politycznych raczej niż artystycznych parametrów wypowiedzi programowej widoczne jest u Żmijewskiego i Stokfiszewskiego przede wszystkim w przyjęciu (nie zaś przedrzeźnianiu) zobowiązań programowych i sformułowaniu treści, które dokładnie powinny zostać wcielone w życie.

Badacze i badaczki manifestów (zarówno w perspektywie genologicznej, jak i historycznej), gdy odnoszą się do ich teraźniejszych artykulacji, zwracają uwagę na utratę „wojowniczego charakteru” wypowiedzi (Michnik), które przybierają raczej formy „osobistego credo”; są bardziej „introwertyczne niż agresywne”; „powsięgliwe aniżeli krzyczące” i wreszcie: bardziej „indywidualne niż kolektywne” (Obrist)<sup>13</sup>. Podkreślał

12 W przypadku Żmijewskiego i Stokfiszewskiego tą instytucją jest Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

13 Istotne jest jednak, że zbiorowe „my” historycznych już manifestów nierzadko stanowiło przede wszystkim „tekstową figurę”, która niekoniecznie pokrywała się ze wspólnotową identyfikacją wokół określonej idei (Śliz 48).

to również Hobsbawm, zwracając uwagę na formuły osobowe manifestów wybrzmiewających podczas londyńskiego maratonu manifestów:

Podczas tego weekendu nie miałem okazji wysłuchać wielu manifestów, ale jedna rzecz, która mnie w nich uderza, to to, że tak wiele z nich to wypowiedzi indywidualne, a nie, jak prawie wszystkie manifesty w przeszłości, wypowiedzi grupowe, reprezentujące jakies kolektywne „my”, niezależnie od tego, czy formalnie zorganizowane, czy nie. Z pewnością tak jest w przypadku wszystkich manifestów politycznych, jakie przychodzą mi do głowy. Zawsze mówią w liczbie mnogiej i dążą do zdobycia zwolenników (również w liczbie mnogiej). Tak jest również tradycyjnie w przypadku manifestów w sztuce, które stały się popularne od czasu, gdy futuryści wprowadzili to słowo do świata sztuki w 1909 roku, dzięki włoskiemu talentowi Marinettiego do retorycznego gadulstwa (19).

Czy sformułowana w pierwszej dekadzie XXI wieku diagnoza adekwatnie opisuje również charakter późniejszych użyć manifestu? Z pewnością przekształciła się niedługo później, na fali wydarzeń związanych z dążeniami ruchu Occupy Wall Street, który w trakcie swoich wystąpień (protestów i ruchów okupacyjnych) zdołał wytworzyć – jak dowodziła Emilia Jeziorowska – „własną retorykę, ikonografię i dzieła sztuki” (Jeziorowska). Przynależny do tego ruchu kolektyw Occupy Museums w październiku 2011 roku posłużył się manifestem właśnie, by przed wejściem do nowojorskiego Museum of Modern Art otworzyć dyskusję o nierównościach ekonomicznych i nadużyciach finansowych, służących jednemu procentowi uprzywilejowanych instytucji kulturalnych. Przygotowany przez artystę Noaha Fischera tekst był wypowiedziany w imieniu nieuprzywilejowanych dziewięćdziesięciu dziewięciu procent artystów i artystek, którzy dzięki manifestowi właśnie mieli wreszcie przemówić własnym głosem:

Widzimy, że establishment sztuki przypomina piramidę, z muzeum jako szczytem; podobnie jak banki na Wall Street, gdzie bogactwo i władza płyną do 1%. Widzimy, że jedna setna procenta najbogatszych twierdzi, że posiada kulturę poprzez kontrolę nad jej świątyniami. Zbyt długo tkwiliśmy ZANURZENI w szalonych hierarchiach, szalonych długach studenckich i skorumpowanych transakcjach finansowych świata sztuki. My, artyści 99% POJAWILIŚMY SIĘ! Nie jako pionki na waszym oszukańczym rynku dzieł sztuki, gdzie rządzą członkowie rodziny królewskiej z Wall Street. I piorą swoje skradzione łupy! Ale jako niezależne głosy i siła (Fischer).

W swoim wystąpieniu kolektyw krytykował prekaryzację pracy artystycznej i hermetyzm instytucji kulturalnych, zawłaszczając zarówno uprzywilejowaną „świątynię” sztuki, jak i polityczną formułę manifestu, wyraźnie potraktowaną tu jako narzędzie hegemoniczne, czyli umożliwiające tymczasowe zespolenie rozproszonych pozycji podmiotowych. Wzmocnieniu jednoczącej formuły służy podkreślenie dwustopniowej sprawczości – zakończenie manifestu performatywem: „Sztuka jest dla każdego! Ludzie są u waszych drzwi!”. Postulatywny wymiar tekstu, poprzez okoliczności jego upublicznienia, wyraża

się w materialnej skuteczności, czyli zajęciu wejścia do MoM-y, przez co słowo manifestu wyraźnie staje się czynem. W tym sensie manifest Occupy Museums zakorzenia się w tradycji wystąpień ustanowionych przez *Manifest komunistyczny*, w którym tekstowe stwierdzenie („Widmo krąży po Europie – widmo komunizmu”) zatwierdza istniejący stan rzeczy, ale i działa niczym ostrzeżenie skierowane ku – postawionym w stan oskarżenia – przeciwnikom proklamowanej wizji.

Tego rodzaju artystyczne użycia manifestu nie są dziś wyjątkiem w polu sztuki protestu. Każdorazowo przypominają natomiast o cielesności gatunku, także wówczas, gdy pojedynczy akt sytuacyjnego odczytania utrwała się i upowszechnia w formach cyfrowego przekazu. Jak przekonująco pisał Hanna, manifesty nie tylko bazują na cielesnej metaforyce, ale i reprezentują raczej walczące ciała aniżeli wyłącznie sporne idee (129). Dzisiejsze manifesty artywizmu wymierzone są w wytwarzanie nowych podmiotów politycznych poprzez czynienie widzialnymi relacji władzy dotąd niewidzialnych. W związku z tak zarysowanym celem wypowiedzi programowe towarzyszące protestom swoją genezą sięgają nie tyle do awangardowej tradycji manifestów artystycznych, ile – posługując się rozróżnieniem Karpowicz – do przekazu politycznego. Jeśli bowiem oddziaływanie komunikatów awangardy zmieniało kierunek politycznego języka manifestacji, wytrącało odezwy z „poważnej” funkcji, to artystyczne użycia nie podważają zasadności mówienia poprzez polityczne odezwy, ale poszerzają ich znaczeniowe ramy poprzez wykorzystywanie ciał i przestrzeni do wygzekwowania politycznych żądań.

### Manifesty w służbie zwrotów badawczych

Ostatnią z symptomatycznych form obecności i popularności manifestu w XXI wieku jest jego atrakcyjność w polu nauk humanistycznych, w którym klasyfikacja manifestu coraz częściej pojawia się w publikacjach akademickich, pozwalając poszerzyć tradycyjne ramy naukowej monografii czy syntezy. Akademicka potrzeba perswazji wyraża się poprzez deklaracje przekroczenia ograniczonej perspektywy badania zjawisk artystycznych, społecznych, politycznych czy ekologicznych na rzecz uczestniczenia w nich; współtworzenia, ze szczególnym uwzględnieniem nastawienia na forsowanie nowych ujęć (dyskursywnych, wyobraźniowych) w sferze publicznej. Na gruncie literaturoznawstwa przykładem takiego wykorzystania manifestu jest (przetłumaczona na język polski w 2016 r.) książka-manifest Rity Felski *Literatura w użyciu (Uses of Literature, 2008)*. Istotny jest nie tylko tytuł, wskazujący na pozycjonowanie literatury w codziennym zaangażowaniu w czytanie, ale i perspektywa metodologiczna: oto badaczka deklaruje chęć przezwyciężenia wpływowej w humanistyce pozycji krytycznej. Tę bowiem rozpoznaje jako ograniczającą – tradycyjna krytyka (podejrzliwa, demistyfikatorska) marginalizuje, jak dowodzi Felski, budujące i twórcze afekty czytelnicze. Badaczka chce przywrzeć się zróżnicowanym zastosowaniom literatury przez czytelników i czytelniczki, a także różnorodnym formom estetycznego zaangażowania w teksty (poprzez „rozpoznanie”, „oczarowanie”, „wiedzę” i „szok”), które analiza krytyczna deprecjonuje jako codzienne doświadczenia czytania. Nie rozstrzygając w tym miejscu o trafności rozpoznań Felski<sup>14</sup>,

14 Czyniono to już przy innych okazjach, propozycja badaczki bowiem jest obciążona uproszczeniami i metodologicznym redukcjonizmem, ostatecznie przekształcającym krytyczną



w obliczu tak sformułowanych deklaracji badawczych istotne jest spojrzenie na wspomniane w książce użycie manifestu:

Jak na manifest, jest to tekst osobliwy. Taki ni pies, nie wydra, niezdarny, niezgrabny twór, który wyrodził się ze swojego gatunku. Pod pewnymi względami doskonale spełnia jego wymogi: jest stronniczy, wypaczony, na jedną modłę, powraca w kółko do tego samego i opowiada tylko wyimek historii. Pisanie manifestu to idealny pretekst do stosowania chwytów poniżej pasa, walki z urojonymi przeciwnikami czy wylewania dziecka z kąpielą. Manifesty awangardy napędzane były jednak szalem sprzeciwu [...]. Prezentowane tu założenia to wobec tego nie-manifest: negacja negacji, odpowiadanie „tak” zamiast „nie”, eksperyment myślowy, który próbuje stawać w obronie zamiast oczerniać (9).

Jak przekonująco wyjaśniała recenzentka publikacji Marta Baron-Milian, znamienny jest w tej deklaracji gest odcięcia się od awangardowego gestu negacji (jako podstawowej siły napędzającej postawę krytyczną) i zwrócenie się ku afirmatywnemu modelowi – tak czytania, jak i badania literatury (174). Ten swoisty program pozytywności korzysta z założeń manifestu, choć jednocześnie odżegnuje się od artystycznej genezy gatunku. Wykorzystanie polega tu na wynikającym z manifestacyjnej struktury ukróceniu naukowego dowodzenia i niuansowania na rzecz jednoznacznych postulatów i rozstrzygnięć skutkujących powołaniem do istnienia projektu pozytywnego i inkluzywnego. W efekcie manifest Felski okazuje się gestem antykrytycznym, nastawionym na wyprowadzenie literaturoznawstwa z enklawy elitarności, która, jak osobliwie przekonuje badaczka, trwa między innymi za sprawą przyswojenia przez akademicką humanistykę awangardowego żywiołu demaskacji fałszywej świadomości (Baron-Milian 176)<sup>15</sup>.

Z perspektywy tendencji w badaniach humanistycznych „nie-manifest” Felski jest istotny, jeśli weźmiemy pod uwagę dalsze losy postulowanej w nim reorientacji metodologicznej. Oto bowiem w późniejszych książkach badaczka dookreśla i ukonkretnia swoje stanowisko, nadając mu nazwę post-krytyczności, która z kolei przyjęta została jako nazwa kolejnego zwrotu badawczego. Wyjściowy manifest posłużył zatem jako wypowiedź zwrotna, inicjująca metarefleksję badawczą nad kondycją dyscypliny i prowadząca do potrzeby jej radykalnego przeformułowania. Tak potraktowany manifest mówi więc nie tylko o wspomnianej już potrzebie wzmocnienia więzi między praktykami badawczymi a polem pozaakademickiego uczestnictwa w rzeczywistości. Wskazuje bowiem także na „zwrotowy” (tj. oparty na logice przełomów) wymiar samego pola wiedzy korzystającego z manifestów jako narzędzi intelektualnego (metodologicznego, interpretacyjnego) odróżnienia. Symptomatyczne jest również to, że o ile

interpretację w afirmatywną fascynację tekstem (Baron-Milian; Marzec).

15 Analogiczne napięcie między postawą krytyczną a pozytywnym, twórczym wymiarem manifestu widoczne jest w założeniach projektu „Manifesty przyszłości”, realizowanego przez poznański Pawilon w 2019 r. W opisie pierwszego z wydarzeń, performatywnego wykładu Jana Burzyńskiego, możemy przeczytać deklarację: „Krytyczna postawa uległa wyczerpaniu – nadszedł czas twórczych gestów i zwrotu w myśleniu o rzeczywistości. Szukając nowych sposobów mówienia o świecie, wybieramy manifesty” (Obrist 5).

w tradycji XX-wiecznych manifestów artystycznych wyraźne klasyfikacje gatunkowe rzadko pojawiały się w tytułach adekwatnych wypowiedzi<sup>16</sup>, o tyle pisane dziś teksty programowe humanistyki zdają się częściej wprost, deklaratorywnie komunikować swoją gatunkową przynależność, ujednoznaczniając swoje stanowisko i ustanawiając się w konkretnej relacji wobec odbiorców i odbiorczyń. W ten sposób zdaje się posługiwać formułą manifestu Jack Halberstama, który, już na początku swojego *Gaga manifesto*, korzysta z retoryki nakazów i zakazów, otwarcie wyznając:

W dalszej części rozwinę mój Gaga-manifest, aby wyjaśnić, że – podobnie jak [Paul] Preciado – nie wierzę już ani nie inwestuję w feministyczną ani queerową politykę, zorganizowaną wokół norm i ich zakłócenia, ani w politykę zainteresowaną binarnymi i transhistorycznymi sformułowaniami: „mężczyzn” i „kobiet”, „hetero-” i „homo-” seksualności. Ale w przeciwieństwie do Preciado nie wierzę, że triumf globalnego kapitalizmu jest końcem historii, jedyną historią lub pełną historią. Tak więc, drodzy czytelnicy, przyjmijcie ten manifest jako próbę zmapowania nowych płci i seksualności pojawiających się w przestrzeniach subkulturowych z nowymi formami „punkowego kapitalizmu” opisanymi przez Preciado, które wydają się reterytorializować takie nowe formy życia niemal natychmiast po wyłonieniu się (Halberstama).

Stawką Halberstama, autora także klasycznych (w sensie naukowości) publikacji queerowej humanistyki, jest w tym przypadku ogłoszenie radykalnego zerwania z podstawowymi kategoriami organizującymi dyskurs badawczy, a formuła manifestu umożliwia wprowadzenie do obiegu naukowego „próby” czy też eksperymentu w zakresie odnajdywania i konceptualizowania nowych form życia. Przy czym Halberstam wykorzystuje manifest do „antycypowania raczej niż opisywania” nowych form bycia razem, a zatem odwołuje się do utopijnego wymiaru gatunku jako krytycznego w tym zakresie, w jakim pozwala on wypowiedzieć odmowę teraźniejszym ustawieniom, ich rzekomej bezalternatywności i wprawić w ruch wyobraźnię społeczno-polityczną.

Jeśli w rzeczywistości późnego kapitalizmu „wszystko jest manifestem” (Hanna 223), to – jak przekonują dzisiejsze użycia gatunku – przechwycenie tej utowarowionej formuły, jej rekontekstualizacja służą przede wszystkim przewyciężaniu ograniczeń sposobów mówienia o świecie, programowaniu utopii, rozumianej przede wszystkim jako niezgoda na podporządkowanie się regułom i normom wyznaczającym zakresy tego, co widzialne i odczuwalne. W tym sensie tradycyjne (przynajmniej na gruncie genologii manifestu) granice między artykulacją polityczną a estetyczną okazują się zawodne, wypowiedzi programowe bowiem konstytuują swoją polityczność w ścisłym związku z działaniem sztuki, po Rancière’owsku traktowanej jako ingerencja we wspólnotowy język, widzialne w sferze publicznej podmioty czy słyszalne w niej postulaty. Dlatego

16 To rozpoznanie badaczki skoncentrowanej na analizie manifestów grup literackich, często posługujących się wypowiedziami pozbawionymi gatunkowej klasyfikacji. Istotne jest jednak, że także w kontekście szerszym – manifestów artystycznych/literackich – bezpośrednie określenie tekstu „manifestem” nie występowało często (Śliz 5–6).

wreszcie różnicowanie manifestów według stopnia ich kolektywności czy agresywności powinno ustąpić miejsca analizie ich możliwości przeprojektowania status quo – w perspektywie stojących za nimi instytucji, ich interesów i wpływu na antagonistycznie ustrukturyzowaną sferę publiczną.

#### Lista prac cytowanych

- Baron-Milian, Marta. "Wstydlive pojęcia". *Forum Poetyki*, wiosna/lato 2017, pp. 174–183, [http://fp.amu.edu.pl/wp-content/uploads/2017/08/MBaronMilian\\_WstydlivePojecia\\_ForumPoetyki\\_wiosna\\_lato\\_2017.pdf](http://fp.amu.edu.pl/wp-content/uploads/2017/08/MBaronMilian_WstydlivePojecia_ForumPoetyki_wiosna_lato_2017.pdf).
- Byrska, Olga. "Konteksty: porządek dyskursu, porządek manifestu". *Dialog*, no. 1 (734), 2018; <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/konteksty-porzadek-dyskursu-porzadek-manifestu>.
- Caws, Mary Ann. "Poetics of the Manifesto". *Manifesto: A century of Isms*, edited by Mary Ann Caws, University of Nebraska Press, 2021, pp. xix–xxxii.
- Czapliński, Przemysław. *Poetyka manifestu literackiego 1918–1939*. Instytut Badań Literackich PAN, 1997.
- Felski, Rita, *Literatura w użyciu*. Translated by Joanna Borkowska et al., Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, 2016.
- [Fischer, Noah]. "First Occupy Museums Action". *Occupy Museums!*, 20 Oct. 2011, <http://occupymuseums.org/first-occupy-museums-action/>.
- Halberstam, Jack. "Charming for the Revolution: A Gaga Manifesto". *e-flux Journal*, no. 44, April 2023, <https://www.e-flux.com/journal/44/60142/charming-for-the-revolution-a-gaga-manifesto/>
- Hanna, Julian. *The Manifesto Handbook. 95 Theses on an Incendiary Form*. Zero Books, 2019.
- Heene, Steven. Interview by Piotr Gruszczyński. "Dyscyplina manifestu". *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, no. 166, 2021, <https://didaskalia.pl/pl/artukul/dyscyplina-manifestu>.
- Hobsbawm, Eric. *Fractured Times: Culture and Society in the Twentieth Century*. The New Press, 2013.
- Jeziorowska, Emilia. "Ikonomia protestów ruchu Occupy z lat 2011–2012 w kontekście strategii przechwycenia". *Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej*, no. 34, 2022, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2022/34-ekonomie-obrazow/ikonomia-protestow-ruchu-occupy>.
- Karpowicz, Agnieszka. "Manifest i sprawczość. Z Agnieszką Karpowicz rozmawia Jakub Nowacki". *Maly Format*, no. 18, 2018, <http://malyformat.com/2018/11/przechwytywanie-manifestu/>.
- . "Poławianie gatunków. Twórczość słowna w antropologicznej sieci". *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej*, edited by Grzegorz Godlewski et al., Uniwersytet Warszawski, 2014, pp. 1–28.
- Kasia, Katarzyna. "O sztuce zrzucania z cokołu. Recenzja filmu »Manifesto« Juliana Rosefeldta". *Kultura Liberalna*, no. 463, 2017, <https://kulturaliberalna.pl/2017/11/21/katarzyna-kasia-osztuce-zrzucania-z-cokolu-recenzja-filmu-manifesto/>.
- "Manifesto Pamphlet". *Manifesto Marathon, Serpentine Gallery*, foreworded by Julia Peyton-Jones, Hans Ulrich Obrist, Serpentine Gallery, 2008, p. 1.
- Marzec, Lucyna. "Tu i teraz: literatura. Używaj, przeżywaj, doświadczaj". *Forum Poetyki*, wiosna/lato 2017, pp. 184–195.
- Michnik, Antoni. "Archeologia pojęcia manifestu / Krótka historia manifestów w Europie Środkowo-Wschodniej". *Glissando*, no. 25, 2014, <https://glissando.pl/tekst/archeologia-pojecia-manifestu-krotka-historia-manifestow-w-europie-srodkowo-wschodniej/>.
- Obrist, Hans Ulrich. "Manifestos for the Future". *e-flux Journal*, no. 12, Jan. 2010, <https://www.e-flux.com/journal/12/61336/manifestos-for-the-future/>.
- Puchner, Martin. *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-gardes*. Princeton University Press, 2016.

- Sowa, Jan. "Poza zasadą skuteczności". *Skuteczność sztuki*, edited by Tomasz Załuski, Muzeum Sztuki, 2014, pp. 75–76.
- Śliwiński, Piotr. "Hurra – modernizm żyje!". *Tygodnik Powszechny*, no 12, 2007, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/hurra-moderнизм-zyje-139294>.
- Śliz, Agnieszka. *Manifest literacki w Polsce. Kulturowa historia gatunku*. PhD dissertation. Uniwersytet Łódzki, 2015, <https://dspace.uni.lodz.pl/xmlui/bitstream/handle/11089/12768/doktorat%20Agnieszka%20%C5%9Aliz.pdf?sequence=1&isAllowed=n>.
- Wodiczko, Krzysztof. "Awangarda transformatywna: manifest terażniejszości". *Szum*, no. 6, 2014, p. 87.
- Yanoshevsky, Galia. "Three Decades of Writing on Manifesto: The Making of a Genre". *Poetics Today*, Apr. 2009, pp. 257–286.
- Żmijewski, Artur. Interview by Jakub Gawkowski. "Nie zamierzam uwalniać innych od cierpienia". *Krytyka Polityczna*, 29 października 2017, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/sztuki-wizualne/nie-zamierzam-uwalniac-innych-od-cierpienia/>.

Abstrakt / Abstract

Katarzyna Trzeciak

## Teraźniejszość manifestów. Strategie i obszary działania

Artykuł jest próbą prześledzenia i skomentowania niedawnych zwrotów ku manifestowi jako gatunkowi wciąż skutecznemu dla emancypacyjnych, artystycznych gestów. Autorka, wzorując się na *The Manifesto Handbook* (2019) Juliana Hanny, rekonstruuje pokrótce genezę manifestu; po pierwsze, jako politycznej formy autorytarnej mowy, która została wywrotowo porzucona podczas XIX-wiecznego wzrostu idei demokratycznych we Francji. Po drugie, jako zapoczątkowanego przez Filippo Marinettiego narzędzia artystycznego służącego głoszeniu współczesnych pragnień sztuki w zakresie transformacji społecznej. Z inspiracji dokonanej przez Hannę periodyzacji trzech fal istnienia manifestu, autorka artykułu uznaje rok 2008 za moment ponownego zainteresowania znaczeniem manifestów. Zasadnicza analiza rozwija się wokół wybranych przykładów manifestów XXI wieku, zarówno artystycznych, jak i naukowych (z pola humanistyki).

**słowa kluczowe:** manifest artystyczny, wypowiedzi performatywne, Krzysztof Wodiczko, Artur Żmijewski, Rita Felski

## Manifestos of Today. Strategies and Areas of Action

The article is an attempt to trace and comment on the recent turn toward the manifesto as a genre that continues to be effective for emancipatory and artistic gestures. The author, drawing on Julian Hanna's *The Manifesto Handbook* (2019), briefly reconstructs the origins of the manifesto: first, as a political form of authoritarian speech that was subversively abandoned during the 19th-century rise of democratic ideas in France; second, as an artistic tool, pioneered by Filippo Marinetti, for proclaiming art's contemporary desires for social transformation. Inspired by Hanna's periodization of the three waves of manifesto existence, the author of the article considers 2008 as the moment of renewed interest in the meaning of manifestos. The essential analysis develops around selected examples of manifestos of the 21st century, both artistic and scholarly (from the field of humanities).

**keywords:** artistic manifesto, performative statements, Krzysztof Wodiczko, Artur Żmijewski, Rita Felski